

藝術的故事

THE STORY OF ART BY E.H. GOMBRICH

E. H. Gombrich 原著 永續社編譯

導言-關於藝術和藝術家

第一章 原始藝術

第二章 西方古文明藝術

第三章 希臘與愛琴海文明

第四章 古希臘美學

第五章 古羅馬藝術

第六章 羅馬帝國的衰退

第七章 同時期的東方文明

第八章 中世紀歐洲

第九章 仿羅馬式風格

第十章 哥特式建築

第十一章 中世紀後期

第十二章 文藝復興即將萌芽

第十三章 文藝復興興起

第十四章 北方文藝復興

第十五章 義大利的文藝復興

第十六章 文藝復興的威尼斯學派

第十七章 北方文藝復興盛期

第十八章 文藝復興晚期矯飾主義

第十九章 巴洛克風格

第二十章 荷蘭巴洛克

第二十一章 義大利巴洛克

第二十二章 巴洛克至洛可可

第二十三章 理性主義時代

第二十四章 理性主義與浪漫主義

第二十五章 十九世紀印象派

第二十六章 工業化與後印象派

第二十七章 二十世紀現代潮流



第二十七章 二十世紀現代潮流

前面提到，十九世紀工業革命促使生產力提升，民族國家自信大增，都想富國強兵，對外擴張、結盟、爭霸，導致 1914-1918 年的第一次世界大戰，戰場主要在歐陸。一戰後國際秩序並未達成平衡，日本與德國結盟企圖瓜分東西半球，1905 年起日本併吞韓國、進佔中國；1939 年德國進佔大半個歐洲，直到 1945 年美國為首的同盟國取得歐陸與東亞的戰爭勝利，才第結束第二次世界大戰。大戰對社會和文化產生了重要影響。這場戰爭對人類的心理和思想觀念造成了深刻的衝擊，加速了現代主義的發展。二戰後大量的城市建築與公共設施毀壞，亟需快速與簡化價廉的重建，促成了現代建築設計，摒棄古典美學的繁複裝飾，代之以簡潔的形式幾何美學，理性及有效率的利用最多的空間。



圖 347 現代工程風格：紐約洛克菲勒中心。建築師：雷蒙德·胡德(Raymond Hood)，1933 完工。

當人們談論“現代藝術”時，通常指的是一種完全與過去的傳統決裂，嘗試做以前藝術家從未夢想過的事情的藝術類型。有些人喜歡進步的想法，並認為藝術也必須跟上時代的步伐。其他人更喜歡“好舊時光”的口號，認為現代藝術全然錯誤。但我們已經看到，情況實際上要複雜得多，現代藝術和舊藝術一樣，是為了應對某些明確的問題而存在的。那些譴責傳統的人將不得不回到 1789 年的法國大革命之前，很少有人會認為這是可能的。正如我們所知，那時藝術家已經對風格自覺，並開始進行實驗，並發起新的運動，通常以新的“主義”作為戰鬥口號。奇怪的是，那個在語言的一般混亂中受到傷害最深的藝術分支在創建新的持久風格方面最成功；現代建築來得慢，但它的原則現在已經牢固確立，很少有人仍然想要嚴肅挑戰它們。我

們記得，尋找新建築風格的摸索以建築師切割了戈爾底安結。起初，似乎工程師們將掌握主導地位。因為如果莫里斯正確地認為機器永遠不能成功地模仿人類手工的工作，那麼解決辦法顯然是找出機器能做什麼，並根據這一點調整我們的設計。現代“摩天大樓”的建築師是工程公司。

對一些人來說，這個原則似乎是對品味和體面的一種侮辱。通過去除所有裝飾，現代建築師事實上打破了許多世紀以來的傳統。自布魯內萊斯基時代以來發展起來的整個虛假“秩序”體系被拋在一邊，所有虛假的模具，捲軸和壁柱的蜘蛛網被掃走了。當人們第一次看到這些建築時，它們對他們來說看起來無法忍受，赤裸裸。但僅僅過了幾年，我們都已經習慣了它們的外觀，並學會了享受現代工程風格的乾淨輪廓和簡單形式。我們要歸功於一些先驅者，他們對使用現代建築材料的初次嘗試經常受到嘲笑和敵對的對待。圖 348 顯示了一座實驗性建築之一，它成為了支持和反對現代建築的宣傳風暴中心。這是德紹的包浩斯(Bauhaus)，一所由德國人沃爾特·葛羅比斯(Walter Gropius)創立的建築學校，該學校的原則有時縮寫為“功能主義”，即認為如果某物僅設計為適應其用途，我們可以讓美麗自行照管。這個信仰肯定有很多道理。無論如何，它幫助我們擺脫了許多不必要和毫無品味的小玩意，這些小玩意是十九世紀藝術觀念在我們的城市和房間中所困擾的。但像所有口號一樣，它實際上是建立在簡化的基礎上。當然，有些東西在功能上是正確的，但卻相當醜陋，或者至少是無關緊要的。現代建築的最佳作品之所以美麗，不僅因為它們碰巧適合建造的功能，還因為它們是由具有機智和品味的人設計的，這些人知道如何使建築適合其用途，同時又對眼睛“正確”。



圖 348 包浩斯(Bauhaus)德紹分校。沃爾特·葛羅比斯(Walter Gropius)於1923。

為了發現這些秘密的和諧，需要大量的試驗和錯誤。建築師必須能夠自由地嘗試不同的比例和不同的材料。這些實驗中的一些可能會讓他們陷入盲目的困境，但所獲得的經驗並不會白費。沒有藝術家總是能夠“保持安全”，沒有什麼比認識到即使表面上看似奢侈或古怪的實驗在新設計的發展中所扮演的角色更重要，我們現在幾乎都視之為理所當然。為了發現這些秘密的和諧，需要大量的試驗和錯誤。建築師必須能夠自由地嘗試不同的比例和不同的材料。這些實驗中的一些可能會讓他們陷入盲目的困境，但所獲得的經驗並不會白費。沒有藝術家總是能夠“保持安全”，

沒有什麼比認識到即使表面上看似奢侈或古怪的實驗在新設計的發展中所扮演的角色更重要，我們現在幾乎都視之為理所當然。

在建築領域，對大膽的發明和創新的價值被廣泛承認，但很少有人意識到繪畫和雕塑領域的情況類似。許多人對他們所謂的“這種超現代的東西”不感興趣，但他們會驚訝地發現，這些東西已經進入了他們的生活，並且幫助塑造了他們的品味和偏好。一些形式和色彩方案是由大約四十年前的繪畫中的“最瘋狂”的超現代反叛分子所發展的，它們已經成為商業藝術的常見素材；當我們在海報、雜誌封面或紡織品上看到它們時，它們對我們來說看起來非常正常。甚至可以說，現代藝術已經發現了一個新的功能，即作為結合形狀和圖案的新方法的試驗場所。

但一位畫家應該嘗試什麼，為什麼他不能滿足於坐在大自然面前，按照自己最好的能力繪畫呢？答案似乎是，藝術失去了它的方向，因為藝術家發現，簡單的要求他們“繪畫他們所看到的”是自相矛盾的。這聽起來像是現代藝術家和評論家喜歡拿來戲弄長期忍受折磨的公眾的詭辯之一；但對於那些從一開始就跟隨這本書的人來說，理解這一點不應該難。我們記得原始藝術家曾經用簡單的形式來建立一個臉，而不是複製一張真實的臉(圖 26)；我們經常回顧到埃及人和他們以一幅圖畫來呈現他們所知道而不是他們所看到的方法。希臘和羅馬藝術為這些概要形式注入了生命；中世紀藝術則反過來使用它們來講述神聖的故事，中國藝術則用於冥想。這些藝術都沒有敦促藝術家“繪畫他們所看到的”。這個想法直到文藝復興時代才開始。起初，一切似乎進展順利。科學透視，煙霧化，威尼斯的顏色，運動和表達，都被添加到藝術家表示周圍世界的手段中；但每一代人都發現，還有一些未被發現的“抵抗障地”，這些傳統使藝術家適用了他們所學的形式，而不是繪畫他們真正看到的東西。19世紀的反叛者提議對所有這些慣例進行徹底清除；一個又一個被解決，直到印象派宣稱他們的方法允許他們以“科學精確度”在畫布上呈現視覺行為。

這種理論產生的畫作是非常迷人的藝術品，但這不應使我們忽視它們基於的想法只有一半是真實的。自那些日子以來，我們越來越意識到，我們永遠無法完全區分我們所看到的和我們所知道的。一個生來失明，後來恢復視力的人必須學會看。通過一些自律和自我觀察，我們都可以發現，我們所謂的看是受到我們對所看到的事物的知識(或信仰)的影響和塑造。每當這兩者相左時，這一點變得非常明顯。我們有時會在看到的時候犯錯。例如，有時我們會將靠近我們眼睛的小物體看成地平線上的大山，或者將飄動的紙看成鳥。一旦我們知道我們犯了錯誤，我們就無法再像以前那樣看待它。如果我們不得不畫出有關物體的畫，我們將不得不在我們的發現之前和之後使用不同的形狀和顏色來表示它們。事實上，一旦我們拿起鉛筆開始畫畫，被稱為“感官印象”的被動投降的整個想法真的變得荒謬。如果我們從窗戶外面看出去，我們可以以一千種不同的方式看到景色。哪一種是我們的感官印象？但我們必須選擇；我們必須從某個地方開始；我們必須建立一些關於對面的房子和前面的樹的圖像。無論我們怎麼做，我們總是不得不以某種像“常規”的線條或形式開始。我們的“埃及人”可以被壓制，但他永遠不能被完全擊敗。

我想，這正是那一代人模糊地感受到的困難，他們想要跟隨並超越印象派，它潛在地成為了那些如塞尚、梵谷和高更這樣坦誠的藝術家尋求新標準的基礎，最終迫使年輕藝術家採取實驗作為一種找到突破困境的手段。

或許，被稱為表現主義的方法是最容易用言語解釋的。這個詞本身可能選擇不當，因為我們知道我們在所做的一切或未做的事情中都在表達自己，但由於它很容易記住與印象主義形成對比，所以這個詞成為了一個方便的標籤，作為一個標籤，它相當有用。在他的一封信中，梵谷曾解釋過他是如何著手繪畫一位對他非常親近的朋友的肖像的。傳統的相似度只是第一階段。在畫出“正確”的肖像後，他開始改變顏色和背景：

“我誇大了頭髮的淺色，我使用橙色、銻色和檸檬色，頭的後面我不是畫房間的普通牆壁，而是無限的。我用調色板上最強烈和最豐富的藍色製作了一個簡單的背景。這個金發明亮的頭在這強烈的藍色背景上神秘地顯示出來，就像天空中的一顆星一樣。哎呀，我親愛的朋友，公眾將只會在這種誇張中看到諷刺，但這對我們來說有什麼關係呢？”

梵谷在說他選擇的方法可以與漫畫畫家的方法相比。漫畫畫家一直是“表現主義”的，因為漫畫畫家玩弄他的受害者的相似之處，並扭曲它來表達他對同胞的感覺。只要這些對自然的扭曲仍然以幽默的旗幟風行，似乎沒有人會發現它們難以理解。幽默的藝術是一個一切允許的領域，因為人們不會帶著他們為大寫字母 A 保留的偏見來接近它。但嚴肅的漫畫，一種故意改變事物外觀的藝術，以表達愛、讚美或恐懼的感覺，的想法確實像梵谷所預言的那樣成為了一個絆腳石。

然而，這並不矛盾。這是一個清醒的事實，我們對事物的感覺確實會影響我們看待它們的方式，甚至更重要的是，我們記住的形狀。每個人都必須經歷過同一地方在我們快樂和悲傷時可能看起來有多不同。

在比梵谷更深入地探索這些可能性的第一批藝術家中，挪威畫家愛德華·(Edvard Munch, 1863-1944)是其中之一。圖 349 展示了他於 1895 年製作的一幅石版畫，他將其稱為“吶喊”。它旨在表達突然的興奮如何轉變我們所有的感官印象。所有的線似乎都通往版畫的一個焦點——呼喊的頭部。看起來好像所有的風景都分享了那個呼喊的苦惱和興奮。呼喊者的臉確實像漫畫一樣被扭曲。發愣的眼睛和凹陷的下巴讓人聯想到骷髏頭。一定發生了可怕的事情，而且這幅印畫更加令人不安，因為我們永遠不會知道這個呼喊意味著什麼。



圖 349 孟克(Munch):《吶喊》。1895 的石版畫。



圖 350 巴拉赫(Barlach):《憐憫》。木雕雕塑。1919。

關於表現主義藝術，可能讓公眾不悅的，也許不是自然被扭曲了這一事實，而是其結果引導遠離了美。漫畫畫家展示人類的醜惡是可以接受的——這是他的工作。但聲稱自己是嚴肅的藝術家，卻忘記了如果他們必須改變事物的外觀，他們應該將它們理想化而不是讓它們變得醜陋，這是備受反感的。但孟克可能會反駁，痛苦的呼喊並不美麗，只看生活中令人愉悅的一面是不誠實的。對於人類的痛苦、貧困、暴力和激情，表現主義者的感受非常深刻，以至於他們傾向於認為，在藝術中堅持和諧和美麗只是出於不願意誠實。古典大師，如拉斐爾或科雷吉奧的藝術，對他們來說似乎不真誠且虛偽。他們想要面對我們存在的嚴酷事實，並表達對那些被剝奪和醜陋的人的同情。對他們來說，避免任何帶有漂亮和光潔氣息的东西，以及震驚“中產階級”使他們擺脫了真實或想像中的自滿，幾乎成了一種榮譽。

表現主義運動在德國找到了最肥沃的土壤，在那裡實際上成功地引起了“小人物”的憤怒和報復。當納粹黨上臺時，所有現代藝術被禁止，運動的最高領袖要麼被流放，要麼被禁止工作。這是發生在表現主義雕塑家恩斯特·巴拉赫(1870-1938)身上的命運，他的雕塑“憐憫”如圖 350 所示。這位乞丐女子的老而骨瘦的手勢中表達著極強烈的情感，沒有任何事情能夠使我們的注意力從這個主題上分心。這位婦人已經用斗篷蒙住了臉，她被蓋住的頭部的簡化形式增加了對我們情感的吸引力。我們是否應該稱這樣的作品為醜陋還是美麗，在這裡都不太重要，就像在梵·高的情況、格林瓦爾德的情況或表現主義者最崇拜的那些中世紀作品的情況一樣。

在那些拒絕只看到事物明亮一面的畫家中，最引起公眾反感的是奧地利畫家奧斯卡·科科夏卡(Oskar Kokoschka，生於 1886 年)，他的首批作品在 1909 年在維也納展出時引起了極大的譴責。圖 353 展示了其中一幅早期畫作，一組正在玩耍的兒

童。對我們來說，它看起來非常逼真和令人信服，但我們不難理解為什麼這類肖像畫引起如此強烈的反對。如果我們回顧一下如梅契爾、維拉斯奎茲、蓋恩斯博羅或雷諾茲等偉大藝術家的兒童肖像畫，我們就會明白引起震驚的原因。過去，畫中的兒童必須看起來漂亮和滿足。成年人不想知道兒童的悲哀和煎熬，如果將這一方面帶給他們，他們會感到不悅。但科科夏卡 Kokoschka 不願意順從這些慣例的要求。我們感覺到他對這些兒童充滿了深切的同情和憐憫。他捕捉到了他們的渴望和夢想，他們動作的笨拙和身體的不協調。為了展示所有這些，他不能依靠正確的繪畫技巧，但他的作品卻更貼近生活，因為它在傳統的精確度上所缺乏的東西。

巴拉赫或科科夏卡的藝術幾乎不能被稱為實驗性的。但藝術首先是一種自我表達的手段的想法，必然會引發一些實驗。如果我們想要表達自己，我們是否真的需要大自然呢？所有藝術中最具表現力的音樂，都可以在不代表任何東西的情況下完成。在繪畫中是否也可以做到這一點呢？僅通過顏色和線條表達情緒或情感？丟棄所有主題的繪畫通常被稱為“抽象”圖畫。抽象這個詞選得不是太好，但通過顏色和形式來表達情感的實驗確實是值得嘗試的。瓦西里·康丁斯基(Vassily Kandinsky, 1866-1944)是第一批在圖畫中嘗試這些可能性的藝術家之一(圖 354)，他有時會給這些圖畫取一些讓人聯想到音樂作品的名字，就像惠斯勒在一代人之前所做的一樣(圖 335)。



圖 351 克萊(Klee): 《面具》。水彩畫。1923 繪。



圖 352 畢卡索(Picasso): 《陶器》。1948。



圖 353 科科斯卡 (Kokoschka)：《嬰兒遊戲》。1909。



圖 354 康丁斯基 (Kandinsky)：《構圖》。約 1913。



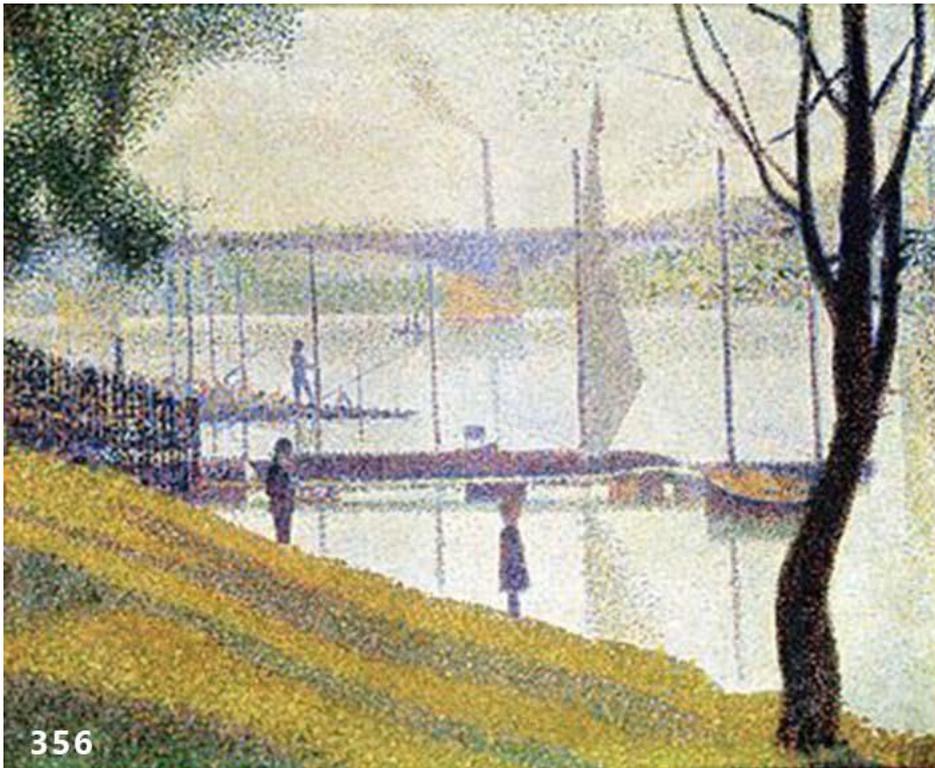
圖 355 霍德勒 (Hodler)：《瑞士東湖》。1905 繪。

法國立體主義的實驗基於相當不同的思想。為了理解這些實驗旨在解決的問題，我們必須回顧塞尚和他對印象主義的不滿。然而，塞尚並不是十九世紀末期唯

一渴望藝術簡樸和秩序的藝術家。這個時期的一整群年輕畫家放棄了印象主義，試圖簡化自然的形式，使他們的畫作變成清晰而大膽的圖案。特別是對於那些對壁畫、海報或書籍插圖設計感興趣的藝術家，他們認為有必要新強調圖畫表面上的清晰和有節奏的形式分佈，他們稱之為“圖畫的建築”。在瑞士，出生於與梵谷相同年份的畫家霍德勒(Hodler, 1853-1918)努力追求明確簡化的藝術(圖 355)。在法國，畫家喬治·秀拉(Georges Seurat, 1860-91)嘗試了新的效果：保持不斷色彩的強烈度和形式的清晰輪廓，而不放棄印象主義的發現，他開發了一種馬賽克技術，其中均勻的色塊被用來構建圖畫(圖 356)。海報藝術是由圖魯茲-洛特雷克(Toulouse-Lautrec, 1864-1901)發展起來的，他用最節省的手段取得了引人注目的效果(圖 358)。在那個“後印象主義”的時期，詞語“裝飾性”成為藝術評論家最喜愛的詞語之一。具有平衡感和簡化“裝飾性”的藝術家成為 19 世紀 90 年代“新藝術”的英雄。

年輕的英國神童奧布裡·比爾茲利(Aubrey Beardsley, 1872-98)是這種時尚最典型的代表之一。他對惠斯勒(Whistler)和日本版畫的研究使他找到了一種非常大膽和有效的黑白插圖方式，使他迅速成名(圖 357)。但比爾茲利的藝術也展示了這種過於簡化的固有危險。作為裝飾性飾品，這些插圖非常成功，但這種成功是以代價獲得的。這些作品就像真正的圖案一樣平淡，缺乏那種世紀之交更有活力的藝術家們努力追求的力量和集中力。

在這裡，高更的影響力變得明顯。高更鼓勵藝術家放棄過於精緻的藝術，以直接的形式和色彩方案。他讓他們喜愛強烈而簡單的顏色和大膽的「野獸」或「野蠻」和諧。1905 年，一群年輕畫家在巴黎展出，他們被稱為「野獸」，意即對自然形式的公然無視和對激烈色彩的喜愛。實際上，他們中間很少有野蠻的成分。該群體中最著名的是亨利·馬蒂斯(出生於 1869 年)，比比爾茲利大兩歲，具有相似的裝飾簡化才能。他研究了東方地毯和北非風景的色彩方案，並發展出對現代設計產生巨大影響的風格。



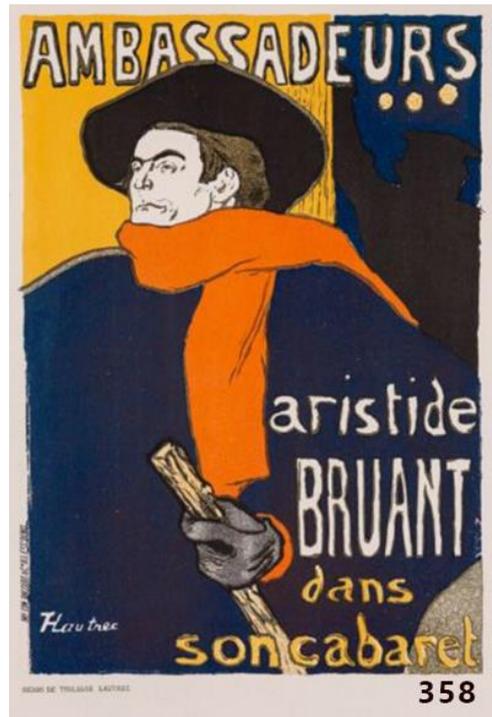
356

圖 356 秀拉(Seurat): 《庫爾沃瓦的橋》。1867 繪。



357

圖 357 比爾茲利(Beardsley): 繪於 1894 奧斯卡·王爾德的《沙洛梅》插圖。



358

圖 358 杜魯茲-洛特列克(Toulouse-Lautrec): 海報。1892 的彩色石版畫。

圖 359 展示了他於 1908 年的一幅畫，名為「La Desserte」。我們可以看到，藝術家感興趣的不是視覺印象的呈現，而是將其轉化為裝飾品。壁紙設計和桌布與桌子上的物品之間的互動構成了圖畫的主要主題。即使是窗外的人物和風景也成為這個圖案的一部分，因此女性和樹木在輪廓上更加簡化，甚至在形狀上變形以適應壁

紙的花卉。這些畫作的鮮艷色彩和簡單輪廓中有些許兒童畫的裝飾效果，儘管馬蒂斯本人從未放棄精湛技巧。這就是巴黎的情況，導致了立體主義的實驗。立體主義的創始人之一是來自西班牙的年輕畫家巴布洛·畢加索，他於1881年出生。畢加索是繪畫老師的兒子，在巴塞羅那藝術學校曾是類似嬰兒神童。十九歲時，他來到巴黎，在那裡他畫了一些可能會使表現主義者高興的主題：乞丐、被流放者、流浪漢和馬戲團人物。但顯然他對此感到不滿，開始研究原始藝術，高更和也許還有馬蒂斯引起了他的注意。我們可以想像他從這些作品中學到了什麼：他學會了如何用幾個非常簡單的元素建構出一個臉或一個物體的形象。這與早期藝術家實行的視覺印象簡化不同。他們將自然界的形狀簡化成平面圖案。也許有方法可以避免這種平淡，以簡單的方式構建物體的圖畫，同時保留了實體感和深度感？這個問題導致畢加索回到了塞尚。

在給年輕畫家的一封信中，塞尚建議他用立方體、錐體和圓柱體來看待自然。他可能是指，當組織圖畫時，應始終記住這些基本的立體形狀。但畢加索和他的朋友決定字面上接受這個建議。我想他們的推理有點像這樣：“我們早就放棄了聲稱我們代表事物的主張，這是一種無用的追求。我們不想在畫布上固定虛構的瞬間印象。讓我們效仿塞尚的做法，盡力穩固和持久地構建我們主題的圖畫。為什麼不保持一致，接受這樣一個事實，即我們真正的目標是構建而不是複製？如果我們想像一個物體，比如小提琴，它不會出現在我們思想中的眼前，就像我們用身體的眼睛看到的一樣。我們可以，事實上確實如此，同時思考它的各種方面。其中一些清晰可見，以至於我們感覺可以觸摸和處理它們；其他方面則有些模糊。然而，這種圖像的奇怪混雜代表了比任何單一快照或精細繪畫更多的「真實」小提琴。這，我想，就是導致像畢加索的小提琴靜物畫(圖 360)這樣的畫作的推理。在某些方面，它代表了我們所謂的埃及原則，其中一個物體是從最清晰地呈現其特徵形狀的角度繪制的。滾動軸和一個插頭是從側面看到的，就像我們想像中小提琴的樣子一樣。另一方面，聲音孔是從正面看到的——它們不會從側面看到。邊緣的曲線被極度誇張，因為我們在沿著樂器的側面滑動手時，容易高估這種曲線的陡峭程度。弓和琴弦漂浮在空中的某個地方；琴弦甚至出現了兩次，一次是與正面視圖相關，一次是與捲軸相關。儘管存在這種明顯的不連貫形式，甚至還有我未列舉的更多形式，但畫面實際上看起來並不混亂。

這是因為藝術家將他的圖像建構成更或多或少均勻的部分，以便整體呈現一種一致性的外觀，可比擬於原始藝術作品，如美國圖騰柱(圖 27)。當然，這種構建物體形象的方法有一個缺點，立體主義的創始人們非常清楚。它只能用更或多或少熟悉的形式來完成。觀看圖畫的人必須知道小提琴的外觀，才能將圖畫中的各種片段相互關聯起來。這就是為什麼立體主義畫家通常選擇熟悉的主題——吉他、瓶子、水果碗，或偶爾是人物——在那裡，我們可以輕鬆地穿越畫作，理解各部分的關係。並不是所有人都喜歡這種遊戲，也沒有理由為什麼他們應該這樣做。但他們不應該誤解藝術家的目的。有人說，讓他們相信小提琴“是這樣的”是對他們智力的侮辱。但這並不是問題。如果有的話，藝術家是在讚美他們。他假設他們知道小提琴的樣

子，並且他們不會來到他的圖畫中，以獲取這個基本的資訊。他邀請他們與他一起參加這個高級的遊戲，在他的畫布上用一些平面片段構建具體實體物體的概念。我們知道，各個時期的藝術家都試圖提出他們對繪畫的基本悖論的解決方案，即它在平面上代表深度。

立體主義是一種試圖不掩飾這種悖論，而是試圖利用它來創造新效果的嘗試。畢加索從未假裝立體主義的方法可以取代所有其他代表可見世界的方法。相反，他喜歡不斷改變他的方法，並偶爾從圖像製作的最大膽的實驗中回歸到各種傳統藝術形式。也許很難相信圖 361 和圖 362 都是由同一位藝術家繪製的人頭。要理解第二幅畫，我們必須回到我們對“塗鴉”的實驗，回到第 1 章的原始物品、圖 25 或面具。顯然，畢加索想弄清楚用最不可能的形式構建人頭的概念可以走多遠。他將概要的眼睛盡可能分開，讓斷裂的線代表嘴巴和牙齒的排列，並以某種方式添加了波浪形狀以暗示臉部的輪廓。但從這些在不可能的邊界上的冒險中回來，他回到了像圖 361 這樣的堅實、有說服力和感人的圖像。沒有一種方法和技術能長期滿足他。最近，他放棄了繪畫，轉而做手工陶器。很少有人一眼看出圖 352 上的盤子是由當今最精通技巧的大師之一製作的。也許正是他在素描技術上的驚人能力，他的技術高超，使畢加索渴望簡單和不複雜。對他來說，將所有狡猾和聰明才智都拋在一邊，用自己的雙手製造一些像農民或孩子的作品，這一定會給他一種奇怪的滿足感。畢加索本人否認他在進行實驗。他說他不是尋找，而是在找到。他嘲笑那些想要理解他的藝術的人。“每個人都想理解藝術。為什麼不試圖理解鳥的歌呢？”當然，他是對的。沒有一幅畫可以用言語完全“解釋”。但詞語有時是有用的指南，它們有助於消除誤解，並至少可以讓我們對藝術家所處的情況有點瞭解。我認為導致畢加索不同“發現”的情況非常典型，這很符合現代藝術的特點。



圖 359 馬蒂斯(Matisse): 《餐桌》。1908。



圖 360 畢卡索(Picasso)：《靜物》。1912 繪。



圖 361 畢卡索(Picasso)：《頭像》。1945 的石版畫。

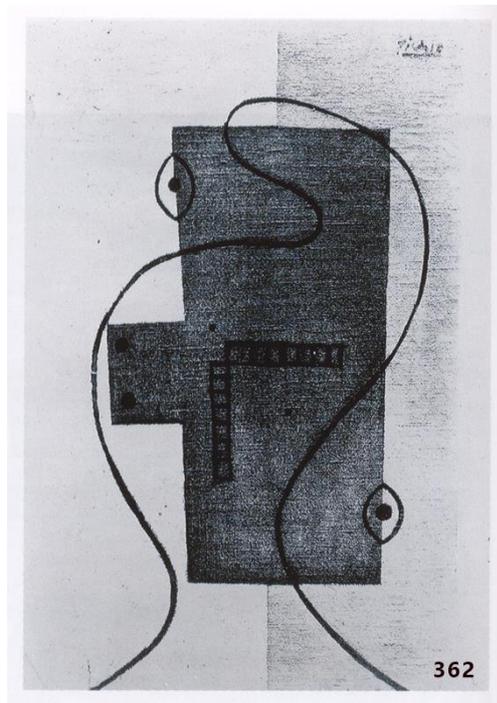


圖 362 畢卡索(Picasso)：《頭像》。1928。



圖 363 賈科梅蒂(Giacometti):《頭像》。約 1930。

或許瞭解這種情況的最佳方法是再次回顧其起源。對於“好舊時代”的藝術家來說，主題是首要的。他們收到了委託，例如繪製聖母瑪利亞或肖像，然後盡力完成它。當這種類型的委託變得更加罕見時，藝術家必須選擇自己的主題。有些人專注於吸引潛在買家的主題。他們繪製狂歡的修道士，或月光下的戀人，或愛國歷史上的戲劇事件。其他藝術家拒絕成為這種類型的插畫家。如果他們必須自己選擇主題，他們將選擇一個允許他們研究其工藝的具體問題的主題。因此，對於他們來說，印象派藝術家主要關注戶外光線效果，震驚了公眾，因為他們繪製了郊區街道或乾草垛，而不是具有“文學”吸引力的場景。像惠斯勒(圖 334)這樣的大師，將他母親的肖像稱為“灰色和黑色的安排”，以此炫耀了他的信念，即對藝術家來說，任何主題只是研究色彩和設計平衡的機會。塞尚等大師甚至不必宣告這一事實。我們記得他的靜物畫(圖 341)只能被理解為畫家嘗試研究他藝術的各種問題。立體主義者繼承了塞尚留下的傳統。此後，越來越多的藝術家視為理所當然的是，藝術中重要的是為所謂的“形式”問題找到新的解決方案。對於這些藝術家來說，“形式”始終是第一位的，而“主題”是第二位的。

如果像瑞士出生的現代雕塑家賈科梅蒂(1901 年出生)稱一個僅僅是一個石頭立方體，帶有兩個凹槽的東西為“頭部”(圖 363)，他並不是想要說服我們他曾經在現實生活中見過這樣的木頭。胡東(圖 299)或羅丹(第 390 頁，圖 326)在他們令人嘆為觀止的肖像半身像中實際上想要為我們保存他們在一個啟發性頭部的特徵中看到的東西。賈科梅蒂的目的，就像畢加索一樣，完全不同。他是一位藝術家，對他的職業的某些特殊問題感到著迷，並且他假設，無論對錯，我們也分享他的興趣。他想解決的這個問題，不是由現代藝術發明的。我們記得，米開朗基羅對雕塑的理念是展現出似乎沉睡在大理石中的形式(第 227 頁)，在保持簡單的輪廓的同時為人物賦予

生命和運動。賈科梅蒂似乎已經決定從另一端解決這個問題。他想試試雕塑家可以在保留木塊的原始形狀的同時將其轉化為人頭的建議，他發現他甚至不需要通過鑽孔傷害表面來代表眼睛。他只是挖出他的兩個簡單形狀，希望我們對不同之間的相似有令人驚訝的認識，這對我們來說比沉思一個完整的模型頭更有刺激，其中包括睫毛等。儘管可能有人主張他是回避而不是解決了米開朗基羅的真正問題。美國畫家利奧納爾·費寧格(1871年出生)，曾在包浩斯工作一段時間，他的畫作提供了一個很好的例子，說明現代藝術家如何選擇他們的主題，以展示“形式”問題。費寧格被畫畫的古老難題所吸引，即如何在平面表面上代表空間，而不會破壞明確的設計。他已經發展出一種自己的巧妙設備，即用重疊的三角形構建他的圖像，這些三角形看起來好像是透明的，因此建議了一系列圖層，就像有時在舞臺上可以看到的透明窗簾一樣。由於這些形狀似乎彼此相疊，它們傳達了深度的概念，並允許藝術家簡化其物體的輪廓，而不使圖片變得扁平。費寧格喜歡選擇一些可以給他的三角形和對角線提供機會的基本主題，比如中世紀城市的山牆街道或一群帆船，這些形狀似乎彼此相疊，它們傳達了深度的概念，並允許藝術家簡化其物體的輪廓，而不使圖片變得扁平。費寧格喜歡選擇一些可以給他的三角形和對角線提供機會的基本主題，比如中世紀城市的山牆街道或一群帆船，這些形狀似乎彼此相疊，它們傳達了深度的概念，並允許藝術家簡化其物體的輪廓，而不使圖片變得扁平。他的一幅帆船比賽的畫作(圖 364)表明，這種方法不僅能夠傳達空間感，還能夠傳達運動感。



圖 364 費寧格(Feininger)：《帆船》。1929 繪。



圖 365 亨利·摩爾(Henry Moore)：《伏臥的人物》。1938 製作。

幾乎是不可避免的，對“形式”的問題日益關注將導致對畫中根本沒有代表的實驗，它們僅依賴於形狀和顏色的排列來引起興趣。我們記得，在第一次世界大戰前的德國，康定斯基的“抽象”畫作源於這樣一個想法，即繪畫像音樂一樣可以是“純粹”的表達。大約在同一時期，巴黎、俄羅斯和荷蘭的其他畫家也基於繪畫像建築一樣是一種構造的想法，進行了類似的實驗。他們試圖用簡單的形狀，如圓圈和正方形來“建造”圖案。這些作品通常在展覽中引起了很多嘲笑，但真的不難想像一個畫家可能會完全沉浸於將這些形狀和音調關聯到它們出現“正確”的神秘問題(第 14 頁)。可能一幅只包含兩個正方形的圖畫對其創作者的困擾比它使過去的一位畫聖母的藝術家繪製聖母更多。畫聖母的畫家知道他的目標是什麼。他有傳統作為指南，他所面臨的決策數量有限。而具有兩個正方形的現代畫家處於一個不那麼令人羨慕的位置。他可以將它們移動到畫布上，嘗試無限多的可能性，但可能永遠不知道何時何地停下來。即使我們不分享他的興趣，我們也不必嘲笑他自己強加給自己的勞動。如果我們試圖想像這種情況，我們可能會發現理解其他現代藝術家如何拒絕藝術只關心“形式”的問題的想法變得不那麼困難。然而，儘管這種微妙且令人著迷的平衡和方法之謎，他們仍然感到一種空虛的感覺，他們幾乎拼命地試圖克服這種感覺。就像畢加索本人一樣，他們在尋找更不那麼精緻、更不那麼武斷的東西。但如果興趣既不在“主題”—就像過去一樣—也不在“形式”—就像最近一樣—那麼這些作品意味著什麼呢？答案更容易感受到，而不是給出，因為這些解釋很容易變成假的深奧或純粹的胡言亂語。儘管如此，如果必須說，我想真正的回答是現代藝術家想要創造東西。重點在於“創造”和“東西”。他想感覺到自己創造了一些以前不存在的東西。不僅僅是一個真實對象的複製，無論多麼熟練，也不僅僅是一個巧妙的裝飾品，而是比任何一個更相關和持久的東西，他感覺比我們單調乏味的存在中的劣質物品更真實。如果我們想要理解這種思維方式，我們必須回到我們自己的童年時光，回到一個我們仍然覺得能夠用磚塊或沙子做東西的時候，當我們把掃帚杆變成了魔杖，把幾塊石頭變成了一座陶醉的城堡。有時，這些自製的東西對我們來說具

有極大的重要性——也許和原始的形象一樣多。我相信正是這種對由人類手的魔法創造的事物的獨特性的強烈感覺，雕塑家亨利·摩爾(1898年出生)希望我們在他的作品(圖 365)面前有的感覺。摩爾不是從觀看他的模型開始的。他從觀察他的石頭開始。他想要從中“創造出一些東西”。不是通過將其打碎，而是通過感受自己的方式，並試圖找出石頭“想要”的東西。如果它變成了一個人的建議，那就太好了。但即使在這個人物中，他也想保留一些岩石的堅固和簡單。他不試圖讓一個石頭變成一個女人，而是一個石頭，建議了一個女人。

我認為當畢加索說他不尋找，而是找到時，他指的是這種工作方式。許多現代藝術家認為按照預設計劃工作是不對的。他們不是要代表特定的主題，也不是為瞭解決特定的“形式問題”。他們認為作品應該按照自己的法則“成長”。這種方法再次讓我們想起在吸墨紙上的塗鴉，當我們讓自己對我們閒暇時的筆墨遊戲的結果感到驚訝時——只是現代藝術家非常認真地對待他的工作。對於這種程式的最佳描述是瑞士畫家和音樂家保羅·克利(1879-1940)在包浩斯(第 420 頁)的一場講座中提出的。他開始將線條、色調和顏色相互關聯，添加壓力，消除壓力，以達到平衡或緊張感的感覺，然後每個藝術家都在努力追求。他描述了如何在他的手下逐漸出現的形狀，對他的想像力提出了一些真實或奇幻的主題的建議，以及如何在他感到如果完成他“找到”的圖像將有助於而不會妨礙他的和諧時，他遵循了這些建議。他相信，這種創建圖像的方式比任何盲目的複製更“貼近自然”。他辯稱，自然本身是通過藝術家創造的；這是形成史前動物奇怪形狀和深海生物奇幻仙境的神秘力量，它仍然在藝術家的心中活躍，並使他的創作增長。如果所有這些尋找和探索的結果(圖 351)在局外人看來更像是一個孩子的潦草，這不會使克利太過擔心。像畢加索一樣，他渴望擺脫認真成年人的標準，恢復原始和兒童的未經破壞的想像力。再次提醒可能有用的是，這種對簡單和天真的渴望不僅僅是現代藝術家的一種怪癖。我們在高更的情況下遇到過這種情況，他只是十九世紀渴望回到無辜失樂園的最一致的藝術家。在他寫給塔希提的一封信中，高更寫道，他覺得他必須回到帕德農的馬之前，回到他的童年木馬。輕視現代藝術家對簡單和孩子氣的這種偏好很容易，但理解它不應該太難。因為藝術家們認為這種直接和簡單是唯一無法學到的。可以獲得貿易的每一個技巧。在展示了它可以完成後，每一個努力都變得容易模仿。許多藝術家認為博物館和展覽充滿了如此驚人的技巧和技能的作品，繼續沿這些路線前進並沒有什麼收穫；他們有可能失去自己的靈魂，變成繪畫或雕塑的熟練製造商，除非他們變成幼童。

高更倡導的這種原始主義可能對現代藝術的影響比梵·高的表現主義或塞尚的立體主義方式更持久。它預示了品味的完全革命，這一革命始於約 1906 年，也就是“野獸派”的第一次展覽。正是通過這一革命，評論家們才開始發現早期中世紀的作品之美，例如圖 107，或圖 120。然後，藝術家開始研究原住民部落的作品，就像學術藝術家研究希臘雕塑一樣。正是這種品味的轉變，也導致了二十世紀初期巴黎的年輕畫家發現了一位業餘畫家的藝術，一位在郊區過著寧靜而不引人注目生活的海關官員。這位畫家，亨利·盧梭(1844-1910)，向他們證明，與成年藝術家的培訓相

比，對專業畫家的培訓可能會破壞他的機會。因為盧梭對正確的繪畫一無所知，對印象主義的技巧一無所知。他用簡單、純粹的顏色和明確的輪廓繪畫，每一片樹葉和每一片草坪(圖 366)。然而，無論他們對老練的思維如何笨拙，他的畫作都充滿了一種強烈、簡單、坦率的東西，人們必須承認他是一位大師。

在奇怪的競賽中，追求純真和不成熟的畫家們現在開始了，那些像盧梭本人一樣有過第一手經歷的簡單生活的藝術家享有自然的優勢。例如，馬克·夏加爾(出生於 1889 年)，一位在第一次世界大戰前不久從俄羅斯的一個小省會猶太區來到巴黎的畫家，並未允許他對現代實驗的瞭解抹去他的童年回憶。他對村莊場景和人物的繪畫，例如他的音樂家已經與樂器合為一體(圖 367)，成功地保留了一些真正民間藝術的熱情和童真的神奇。對盧梭和“星期日畫家”的喜愛，使其他藝術家放棄了“表現主義”和“立體主義”的複雜理論，認為它們是不必要的累贅。他們希望遵循“街上的人”的理想，繪製清晰直接的圖片，樹上的每片葉子和田野上的每條犁溝都可以數清。他們以“腳踏實地”和“事實為依歸”的自豪，也畫出了普通人可以喜歡和理解的主題。在納粹德國和共產主義俄羅斯，政治家們熱烈支持這種態度，但這並不意味著贊同或反對它。美國畫家格蘭特·伍德(1891-1942)曾去過巴黎和慕尼黑，他以這種刻意的簡單方式讚美了自己的愛荷華家鄉。為了他的作品《春天的轉變》(圖 368)，他甚至製作了一個黏土模型，使他能夠從意想不到的角度研究風景，並賦予他的作品一些像玩具景觀的魅力。



圖 366 盧梭 (Rousseau)：《約瑟夫·布魯姆的肖像》。1909。



圖 367 夏加爾 (Chagall)：《音樂家》。1912-13。

或許我們可以理解現代藝術家對一切直接和真實的喜好，但同時也感覺到，他們故意追求純真和不成熟的努力註定會使他們陷入自相矛盾。藝術中最知名的現代運動之一——超現實主義——很好地說明瞭這一困難。這個名稱於 1924 年被創造出來，表達了年輕藝術家創造比現實更真實的東西的渴望，也就是說，比我們所看到的純粹的複製更有意義的東西。但是，哎呀，人不能隨意變得“原始”。雖然一些藝術家被自己渴望變得像孩子一樣的狂熱願望推向了計算愚蠢的驚人表現，但其他人則被迫諮詢科學教材，以瞭解什麼構成原始心靈。他們對佛洛伊德的著作印象深刻，佛洛伊德指出，當我們醒來的思想變得麻木時，我們內心的孩子和野蠻人就會接管。正是這個想法使超現實主義者宣稱，藝術永遠不能由清醒的理性來創造。他們可能承認理性可以帶給我們科學，但他們會說只有不理性才能帶給我們藝術。即使這個理論並不是那麼新鮮，也不是那麼聽起來是那麼新鮮。古人把詩歌稱為一種“神聖的瘋狂”，浪漫主義作家，如科勒律治和德昆西，故意嘗試服用鴉片等藥物，以排除理性，讓想像力發揮。超現實主義者也渴望處於讓我們內心深處的東西浮出水面的心境。他們贊同克萊的看法，認為藝術家不能計劃他的作品，而必須讓它自然生長。結果對外人來說可能看起來怪異，但如果他放下偏見，讓想像力發揮，他可能會開始分享藝術家的奇怪夢想。

我不確定這個理論是否正確，甚至是否真正符合佛洛伊德的想法。然而，繪畫夢幻圖像的實驗絕對是值得的。在夢中，我們經常會體驗到人和物體融合並互換位置的奇怪感覺。在同一時間，我們的貓可能既是我們的阿姨，又是我們的花園非洲。其中一位領先的超現實主義畫家，西班牙畫家薩爾瓦多·達利(生於 1905 年)，曾在美國度過了幾年，試圖模仿我們夢中的這種奇怪混亂。在他的一些畫作中，他混合了令人驚訝和不連貫的真實世界碎片，並以和格蘭特·伍德繪畫風景一樣詳細的精度來呈現，使我們產生了這種令人不安的感覺，似乎這種明顯的瘋狂中必定有一些意義。例如，當我們更仔細地觀察圖 369 時，我們會發現，右上角的夢幻風景，海灣和其波浪，山和其隧道，同時代表了一隻狗的頭，其項圈也是跨越海洋的鐵路高架橋。這隻狗在半空中飄浮，它的身體的中間部分由一個裝滿梨子的水果碗形成，而梨子形成了一個女孩的額頭和鼻子，她的眼睛則由一些奇怪的海螺形成，海灘上擠滿了令人困惑的幽靈。與夢境中一樣，有些事物，如繩子和布料，以意想不到的清晰度顯示出來，而其他形狀則保持模糊和難以捉摸。

這樣的畫作最後一次讓我們明白，為什麼現代藝術家不滿足於僅僅代表“他們所看到的”。他們已經過分瞭解到這個要求中隱藏的許多問題。他們知道，想要“代表”一個真實(或想像中的)事物的藝術家，不是通過睜開眼睛四處看，而是通過選擇顏色和形狀，並構建所需的圖像。我們經常忘記這個簡單的事實的原因是，在過去的大多數圖畫中，每一個形狀和每一種顏色偶然只代表自然界中的一種事物，棕色筆觸代表樹幹，綠色點代表葉子。達利的方式讓每個形狀同時代表幾種事物，可能會引起我們對每種顏色和形狀的多種可能含義的關注，就像一個成功的雙關語可能會使我們意識到詞語的功能和其含義一樣。達利的海螺既是一隻眼睛，他的水果碗既

是一個女孩的額頭和鼻子，可能會讓我們的思維回到本書的第一章，回到阿茲特克雨神特拉洛克，他的特徵由響尾蛇組成(圖 29)。



圖 368 格蘭特·伍德(Grant Wood):《春天的轉變》。1936 繪。



圖 369 達利(Dalí):《海灘上的臉和水果盤的幻影》。1938 繪。

然而，如果我們真的花點功夫去尋找古代的偶像，我們可能會受到某種震撼——儘管方法可能相似，但精神上的差異是如此之大！這兩幅圖像都可能起源於一個夢想，但我們感覺特拉洛克是整個人民的夢想，是支配他們命運的可怕力量的夢魘；達利的狗和水果碗反映了一個私人人的難以捉摸的夢想，我們對它沒有關鍵。毫無疑問，因這種差異而責怪現代藝術家是不公平的。這是因為這兩個作品創作於完全不同的情況下。要產生一顆完美的珍珠，牡蠣需要一些物質，比如一粒沙粒或一小塊碎片，珍珠可以在它周圍形成。如果沒有這樣的硬核，珍珠可能會變成一個無形的塊。如果藝術家對形狀和顏色的感覺要在一個完美的作品中結晶化，他也需要這樣的硬核——一個明確的任務，可以讓他發揮他的天賦。我們知道，在更遠的過去，所有的藝術作品都圍繞著這樣一個至關重要的核心形成。社區給藝術家設定了任務——無論是製作儀式面具還是建造大教堂，繪畫肖像還是插畫書籍。我們是否對所有這些任務都感到同情並不重要；我們無需贊同靠魔法捕捉野牛，贊美罪惡戰爭或炫耀財富和權力，就可以欣賞那些曾經為這些目標創作的藝術作品。珍珠完全覆蓋了

核心。藝術家的秘密在於他做得如此出色，以至於我們幾乎忘記了問他的工作本來應該是什麼，我們純粹是因為他做得出色而欽佩他。在更微不足道的情況下，我們都熟悉這種重點的轉變。如果我們說一個學生是吹噓的藝術家，或者他已經把逃避責任變成了一門精湛的藝術，我們的意思正是這個——他在追求不值得的目標時展現出如此巧妙和豐富的想像力，以至於我們被迫欣賞他的技巧，無論我們對他的動機多麼不贊同。

當人們的注意力變得如此集中於藝術家如何將繪畫或雕塑發展成一門優秀的藝術，以至於他們忘記了給藝術家更明確的任務時，這是藝術史上一個命運攸關的時刻。我們知道，這個方向的第一步是在希臘化時期邁出的，文藝復興時期又邁出了另一步。但無論這聽起來多麼令人驚訝，這一步還沒有剝奪畫家和雕塑家那個唯一能夠激發他們想像力的任務的生命力核心。即使明確的工作變得更少，仍然有一大堆問題等著藝術家來解決，他們可以在解決這些問題中展示自己的精湛技巧。在這些問題不是由社區設定的地方，它們是由傳統設定的。我們知道，這是出於傳統，而不是任何內在的必要性，藝術應該重現自然。這個要求在從喬托到印象派的藝術史上的重要性並不在於事實——有時人們認為這是藝術“本質”或“職責”是模仿現實世界。我認為，這個要求也不是無關緊要的。正如我們所見，它提供了一種挑戰藝術家的巧思，讓他做不可能的事情的那種無法解決的問題類型。此外，我們也經常看到，每一個這些問題的解決方案，無論多麼令人嘆為觀止，都會在其他地方引發新的問題，讓年輕人有機會展示他們對顏色和形狀的技巧。即使是反叛傳統的藝術家也依賴它來激發他們的努力方向。

因此，我試圖將藝術的故事告訴成一個持續編織和變化的傳統故事，其中每件作品都參照過去，指向未來。因為沒有比這個故事更奇妙的方面了——我們自己的時代藝術與金字塔時代的藝術之間仍然存在著一個連續的傳統鏈條。阿赫納頓的異端邪說，黑暗時代的騷動，宗教改革時期的藝術危機以及法國大革命時期的傳統中斷都威脅到了這種連續性。危險通常是非常真實的。畢竟，整個國家和文明曾經因最後一個連結斷裂而滅絕。但不知何故，最終的災難總是得以避免。當舊的任務消失時，總會出現新的任務，給藝術家帶來方向感和目的感，沒有這兩者，他們無法創作出偉大的作品。

在建築方面，我相信，這種奇跡已經再次發生。經過 19 世紀的摸索和猶豫，現代建築師已經找到了自己的方向。他們知道自己想要做什麼，公眾已經開始將他們的工作視為理所當然的事情。對於繪畫和雕塑，危機尚未超過危險點。儘管有一些有希望的實驗，但在我們日常生活中所謂的“應用”或“商業”藝術與我們中的許多人找不到理解的“純”藝術之間仍然存在著令人不滿的裂縫。支持現代藝術和反對現代藝術一樣愚蠢。它的成長環境既是藝術家的成績也是我們的成績。無疑有今天仍然活躍的畫家和雕塑家，他們本應使任何一個時代都榮譽。如果我們不要求他們做任何具體的事情，我們有什麼權利指責他們的作品對我們來說是晦澀和無目的的呢？一般大眾已經接受了一個觀念，即藝術家應該像鞋匠生產鞋子一樣生產藝術。他們

的意思是他們應該生產以前被標誌為藝術的那種畫作或雕塑。我們可以理解這種模糊的需求，但不幸的是，這是藝術家無法做到的工作之一。以前已經做過的事情不再是問題。其中沒有一個任務能使藝術家付出代價。但評論家和“高雅”的人也有時犯類似的誤解。他們也告訴藝術家要創造藝術；他們也傾向於將圖片和雕塑視為未來博物館的樣本。他們給藝術家設定的唯一任務是創造“新的東西”，如果按照他們的方式，每件作品都將代表一種新的風格，一種新的“主義”。在沒有更具體的工作的情況下，即使是最有才華的現代藝術家有時也會接受這些需求。他們對如何保持原創性的問題的解決方案有時是非常機智和出色的，但從長遠來看，這幾乎不是一個值得追求的任務。我相信，這也是現代藝術家經常轉向有關藝術性質的各種新舊理論的最終原因。即使是最晦澀的理論，也可能包含著那個關於珠寶的諺語中的一粒至理名言。最後，我們回到了起點。事實上，並不存在所謂的藝術。只有藝術家——男人和女人，那就是說，他們有幸平衡形狀和顏色，直到它們變得“正確”，並且更加罕見的是，擁有那種不甘心於半成品的完整性，但隨時準備為真誠的工作而放棄所有的簡單效果，所有的表面成功。我們相信，藝術家將永遠出生。但是否還會有藝術，這在很大程度上取決於我們，他們的觀眾。通過我們的冷漠或興趣，通過我們的偏見或理解，我們可能會決定這個問題。我們必須確保傳統的細線不會斷裂，使藝術家有機會為我們從過去繼承的寶貴的珍珠串增添新的珍珠。



圖 370 畫家和他的模特。畢卡索為巴爾紮克的《未知的廚師》插畫。

關於藝術書籍的備註

在本書的正文部分，我已經制定了一個規則，不會反復提醒讀者，無法展示或討論的許多事情是由於空間不足。但我必須在這裡打破這個規則，強調並遺憾地說，對於在前幾頁中我所負責的所有權威來說，這是完全不可能的。我們對過去的看法是一個巨大的合作努力的結果，即使像這樣的一本簡單書也可以描述為對一支由生與死的大批歷史學家的工作的報告，他們有助於澄清時期、風格和個性的輪廓。而且，有多少事實、公式和觀點可能是從別人那裡借來的，而自己卻不知道！我碰巧記得，我對希臘運動的宗教根源(第 58 頁)的評論歸功於吉爾伯特·默里教授在倫敦奧運會時的廣播，但只是在重讀多威的書《音樂的完整性》，牛津，1941 年，我才意識到我在本書的引言中使用了多少它的想法。但雖然我無法希望列出我可能讀過或參考過的所有著作，但在本卷的序言中，我表達了希望，即它可能為初學者更有利地諮詢更專門的書籍。因此，仍然需要顯示通往這些書的方法。也許從一些粗糙的劃分開始，以區分我們圖書館和書店書架上擁擠的各種藝術書籍會有所幫助。有閱讀的書，有參考的書，還有需要觀看的書。第一組是指我們喜歡因為它們的作者而喜歡的書。這些是那些因為即使當前的觀點和解釋不再流行，它們仍然具有價值，作為其所處時代的文獻和個性表達的檔，所以它們不可能“過時”。對於那些想要加深對藝術世界的整體瞭解，但又不想成為特定領域的專家的人來說，我會建議進一步閱讀這類書籍。在這些書中，我再次會挑選出過去的原始文獻，這是由與他們所描述的事物密切接觸的藝術家或作家編寫的書籍。並非所有這些書都容易閱讀，但通過努力去瞭解一個思想世界，它與我們自己的思想世界非常不同，將通過對過去的更好和更親切的理解豐富報答。在英語版本中存在的這些主要來源中，我將按年代順序列出。

老普林尼的《藝術史章節》，由 K. J. Bleake 翻譯，由 E. Sellers 撰寫評論，倫敦，1896 年，是我們瞭解希臘和羅馬繪畫和雕塑的最重要資料來源，這本書是由著名學者編寫，他在龐貝的毀滅中喪生(第 77 頁)。

關於中國古代藝術的舊文獻可以在“東方智慧”系列的一本書中輕鬆獲得，書名為《筆靈》(The Spirit of the Brush)，由 Shio Sakanishi 翻譯，倫敦，1939 年。

對於大型中世紀大教堂建築師的世界觀(第 131 頁以下)，最重要的文件是修道院院長蘇格爾(Suger)關於建造第一座偉大的哥特式教堂的記錄，這本書的模範版本是：E. Panofsky 編輯、翻譯和注釋的《蘇格爾關於聖鄧尼斯修道院及其藝術珍寶》，普林斯頓，1946 年。對於對晚期中世紀畫家的技術和培訓感興趣的人，現在可以轉向同樣學術的丹尼爾·V·湯普森(Daniel V. Thompson Jr.)編輯的《工匠手冊》(The Craftsman's Handbook)，紐黑文，1932-3 年。達·芬奇的主要著作和筆記(第 214 頁)的標準版本是 J. P. Richter 編輯的《達·芬奇文集》，牛津，1939 年。他為繪畫的尊嚴辯護(第 215 頁)現在有專門的版本，《達·芬奇，比較：藝術比較》，由 Irma A.

Richter 翻譯和編輯，牛津，1949 年。達·芬奇的繪畫論，由 J. F. Rigaud 翻譯，倫敦，1887 年，基於十六世紀收集的大師筆記，其中一些原本已不復存在。

阿爾佈雷希特·杜勒(ALBRECHT DURER)的《文學遺存》(Literary Remains)(第 254 頁)有英文版，由 W. M. Conway 編輯，劍橋，1889 年。杜勒對他的旅行到威尼斯和低地國家的記錄(第 256 頁)在羅傑·弗萊(Roger Fry)的編輯下存在，波士頓，1913 年。

關於義大利文藝復興藝術的最重要的資料來源書籍是喬治奧·維薩裡(Giorgio VASARI)的《畫家、雕塑家和建築師的生平》，在“Everyman's Library”中有一個方便(雖然不是無瑕疵)的版本，倫敦，1927 年(4 卷)。原始文本於 1550 年首次出版，並於 1568 年進行了修訂和擴充。這是一本可以作為故事集和短篇小說閱讀的書，其中一些故事甚至可能是真實的。如果我們把它視為“特性主義”時期的有趣檔，那麼它在理解過去的時期(第 265 頁以下)的同時，將會帶來更大的利

浪漫主義觀點在尤金·德拉克羅瓦的《日記》(第 381 頁)中最清楚地反映出來，由 Walter Pach 翻譯，紐約，1937 年。一位瞭解大多數印象派畫家的藝術經紀人的資料來源是 T. DURET 的《馬內和法國印象派》(Manet and the French Impressionists)，倫敦，1910 年(第 387 頁以下)，但許多人可能會發現研究他們的信件更具價值。有卡米爾·畢沙羅(Camille Pissarro)的信件的英文翻譯(第 394 頁)，由 J. Rewald 編輯，紐約，1943 年，竇加的信件(第 387 頁)由 M. Guerin 翻譯，牛津，1947 年，塞尚(第 405 頁，432 頁)的信件由 J. Rewald 翻譯，倫敦，1941 年。梵谷寫給他兄弟的信(第 411 頁，423 頁)於 1927 年以英文出版(2 卷)，更多信件於 1929 年出版，他寫給 E. Bernard 的信(由 D. Lord 編輯)於倫敦於 1938 年出版。

J. A. McN. 懷斯勒的《製造敵人的溫和藝術》(第 401 頁)於 1890 年在倫敦出版。現代建築師的觀點在一些先驅者的著作中得到有力表達，如弗蘭克·勞埃德·萊特(第 404 頁)，他的倫敦演講和討論被記錄在一本生動的書中，名為《有機建築》(An Organic Architecture)，於 1939 年出版，以及他的自傳於 1932 年出版於紐約。還有勒·柯布西耶(Le Corbusier)，他的著作《走向新建築》(Towards a New Architecture)，倫敦，1927 年，以及《未來之城》(The City of Tomorrow)，倫敦，1929 年，展示了現代建築師改革我們整個生活方式的野心。

在現代畫家中，有些人已經在書中解釋了他們的藝術信仰，我可以提到保羅·克利(Paul Klee)，他的《談現代藝術》(On Modern Art)(由 P. Findley 翻譯)，倫敦，1948 年(第 439 頁)，以及希萊爾·希勒(Hilaire Hiler)，《為什麼抽象？》(Why Abstract?)，倫敦，1948 年，其中包含了一位美國藝術家對“抽象”繪畫的轉變的清晰而易懂的描述。

總之，還有兩本優秀的選集必須被提及，它們補充了上面列出的書籍，也可以作為整個領域的入門：E.G.HOLT 的《藝術史的文學來源》(Literary Sources of Art History)，普林斯頓，1947 年，以及 Robert Goldwater 和 Marco Treves 的《藝術家談

藝術》(Artists on Art)，紐約，1945年，這兩本書可以在任何地方翻開並愉快地閱讀。

這類書籍不僅應該因為它們的作者而讀，還應該包括一些偉大的藝術評論家和藝術歷史學家的作品。關於他們相對價值的意見必然不同，以下的簡短列表只應該被視為對於那些在圖書館目錄或書店尋找藝術閱讀材料的人的初步指南。

那些想要澄清自己對藝術事物的看法並受益於過去熱情的人，可能會選擇閱讀十九世紀領先的藝術評論家的書，如約翰·拉斯金(第401頁以下)，威廉·莫里斯(第404頁)，或沃爾特·佩特(Walter Pater)，他代表英國的“審美運動”(第402頁)。該時期的法國評論家恰好更接近我們當前的觀點，而查爾斯·波德萊爾(Charles Baudelaire)、尤金·芬坦丹(Eugene Fromentin)和艾德蒙·戈昂科(Edmond and Jules de Goncourt)的藝術著作與法國繪畫的藝術革命(第385頁)有關。英國的“後印象主義”(第430頁)代言人是羅傑·弗萊；該國“實驗藝術”的最富同情心的詮釋者是赫伯特·裡德。

藝術史學家可以方便地(雖然有點膚淺)分為鑒賞家和風格趨勢的學生。在第一類中，有一代學者的威望(或仍然是威望)，在“歸屬”方面的詞語是(或仍然是)法律。他們包括伯納德·貝倫森(Bernard Berenson)，他的《文藝復興時期的義大利畫家》(Italian Painters of the Renaissance)(修訂版，牛津，1930年)已成為一個經典；威廉·博多(Wilhelm Bode)，他的《文藝復興佛羅倫斯雕塑家》(Florentine Sculptors of the Renaissance)，倫敦，1908年，以及《荷蘭和佛蘭德大師畫作》(Great Masters of Dutch and Flemish Painting)，倫敦，1909年，將永遠保持它們作為開拓性工作的重要性；以及馬克斯·J. 弗裡德蘭德(Max J. Friedlander)，他的《藝術與鑒賞》(Art and Connoisseurship)，倫敦，1942年，提供了該組的方法的最佳介紹。

對於風格變遷及其與歷史發展的理論，我們必須轉向德國和奧地利的學術藝術歷史學家。目前對不懂德語的人來說，這一重要研究分支的唯一範例是瑞士的海因裡希·沃爾夫林(Heinrich Wölfflin)的兩本(翻譯不完美的)書籍，《義大利文藝復興藝術》(The Art of the Italian Renaissance)，倫敦，1903年，以及《藝術史原則》(Principles of Art History)，紐約，1932年，這兩本書對比較描述技術提供了出色的介紹。

法國中世紀學者的偉大學派由埃米爾·馬勒(Emile Male)代表，他的有關法國藝術主題的不可或缺的研究作品的選集以英文出版，書名為《十二至十八世紀的宗教藝術》(Religious Art from the Twelfth to the Eighteenth Century)，紐約，1949年。

我們想閱讀或查找特定時期、技術或大師資訊的書籍的方法更容易展示，儘管可能需要一些麻煩和實踐才能走到最後。有一些書籍包含了有用的進一步閱讀列表，如果我們根據這些列表前往一家藏書豐富的圖書館，我們可能很快就能找到我們想要的東西。在這些按時期分組的方便書籍中，我建議海倫·加德納(Helen Gardner)的《歷代藝術》(Art through the Ages)，紐約，1948年，以及大衛·M. 羅伯和J. J. 加里森(David M. Robb and J. J. Garrison)的第二版修訂版《西方世界的藝術》

(Art in the Western World)，紐約，1942年。對於他們各自的領域，L. 亞當(L. Adam)的《原始藝術》(Primitive Art)，'企鵝'，1940年；帕爾·凱萊門(Pal Kelemen)，《中世紀美國藝術》(Medieval American Art)，紐約，1943年；M. S. 迪曼德(M. S. Dimand)，《穆斯林藝術手冊》(A Handbook of Muhammedan Art)，紐約，1944年；W. 科恩(W. Cohn)，《中國繪畫》(Chinese Painting)，倫敦('Phaidon')，1948年；C. E. 莫雷(C. E. Morey)，《中世紀藝術》(Medieval Art)，紐約，1942年；F. J. 馬瑟(F. J. Mather)，《文藝復興時期的西歐繪畫》(Western European Painting of the Renaissance)，紐約，1939年；約翰·雷瓦爾德(John Rewald)，《印象派的歷史》(The History of Impressionism)，紐約，1946年；以及 N. 佩夫斯納(N. Pevsner)，《歐洲建築概述》(An Outline of European Architecture)('企鵝'版，1943和1945年，增訂版倫敦，1948年)包含最新的書籍列表。

至於有關藝術時期的書籍，但切勿忘記，通常通往過去藝術的最簡單方式不是通過研究綜合性作品，而是通過一位元代表性大師的作品(專題論文)。如果我們專注於米開朗基羅或林布蘭特，我們可能會更多地瞭解義大利或荷蘭藝術，而不是閱讀許多關於整個領域的綜合調查。尋找有關任何主要或次要大師的資訊的學生通常不會請教這些書籍以獲得指導。他的幸福狩獵場是各種各樣的期刊，由歐洲和美國各地的機構和學會出版的年鑒，季刊和月刊。在這些期刊中，專家為專家撰寫，並發表形成歷史拼圖的檔和解釋。新手可能一開始會對這個世界感到困惑，但如果他感興趣，他很快就會學會穿越事實的迷宮，找到他自己想要解決的問題的核心。這種閱讀只能在主要圖書館之一進行，而在那裡，學生肯定會找到他所需的兩本不斷指南。其中一本是 Thieme-Becker，這是包含了所有時代和國家的藝術家的最大最全的字典，共有三十六卷。雖然它是德語印刷的，但每個條目的末尾的書籍和文章列表包括所有語言的作品，也可供非語言學家使用。它的全名是《Allgemeines Lexikon der bildenden Kiinstler》，由 U. THIEME 和 F. BECKER 編輯，萊比錫，1907-47年。由於這個龐大的項目花了四十年的時間才完成，因此涵蓋早期字母部分的卷現在有些過時，而最後的字母則顯示出戰爭年代和有些機械化的編纂。

幸運的是，還存在另一個有用的書籍和文章指南，該指南自1929年以來出版的書籍和文章。這是一本美國季刊，名為《藝術索引》(Art Index)，它是一個選定的精選藝術期刊和博物館公報的累積作者和主題索引。每本書每三年出版一次，如果我們尋找任何主題，無論是藝術家的名稱，技術，國家還是時期，我們都可以在按字母順序排列的索引詞清單中找到。儘管不會直接列出書籍，但該索引還有助於我們查找任何主要作品，因為它列出了所有出現在它所覆蓋的期刊中的書籍的評論。

最後，對於插圖，我們不太依賴書籍所包含的語言，因為標題很容易理解。最豐富插圖的藝術史是德國的 Propylden-Kunstgeschichte，1925年在柏林出版，其中的十六卷(以及幾本補充書籍)包含了近10,000張全頁插圖。

對於小型插圖很多但非常小的插圖，較不難的工作是 *Ars Una, Species Mille*(1900-48)，這是一系列關於各個國家藝術的小冊子。除了最後兩卷外，所有卷本都有英文版本：

由 W. Armstrong 編寫的《大不列顛和愛爾蘭》；

由 C. Ricci 編寫的《北義大利》；

由 L. Hourtigue 編寫的《法國》；

由 G. D. Maspero 編寫的《埃及》；

由 M. Dieulafoy 編寫的《西班牙和葡萄牙》；

由 M. Rooses 編寫的《佛蘭德》；

由 E. Sellers 編寫的《古羅馬》；

由 L. Hourtigue 編寫的《荷蘭》；

由 L. Hourtigue 編寫的《希臘》。

義大利藝術的標準歷史是 A. Venturi 的《義大利藝術史》(1901-40 年，共 25 卷)。對於 13 世紀到 15 世紀的義大利繪畫，還有 R. V. Marle 的《義大利繪畫學校》(1923-38，共 18 卷)，內容豐富且有豐富的插圖。對於 15 世紀和 16 世紀荷蘭畫家，M. J. Friedlander 的《荷蘭古畫家》(1924-37，共 14 卷)也是一個很好的選擇。西班牙藝術的豐富插圖歷史由 Juan de Contrera 的《西班牙藝術歷史》(1931-45)提供。

C. R. Post 的《西班牙繪畫史》(1930 年等)目前已出版九卷，僅涵蓋中世紀時期。對於德國藝術，G. Dehio 的《德國藝術史》(1919-34 年)是最豐富插圖的。對於法國藝術，A. Michel 的《藝術史》(巴黎，1905 年)的相關章節可能是最好的插圖來源。牛津英國藝術史編輯的作品《牛津英國藝術史》(計劃中的十一卷，由 T. S. R. Boase 編輯)目前只出版了第五卷，由 Joan Evans 編寫，涵蓋了晚中世紀。

另一個方便的插圖來源是收藏和畫廊的圖錄。在這方面，倫敦的國家畫廊和華萊士收藏以其完整而便捷的卷本在出版方面取得了出色的領先地位。華盛頓的國家藝術畫廊出版了一本大型的彩色複製品集，而紐約現代藝術博物館出版了許多非常有用的關於其特殊展覽的插圖卷。至於主要的繪畫收藏，維也納的 Albertina，倫敦的大英博物館，溫莎城堡的皇家收藏以及哈佛大學的福格藝術博物館正在出版帶有豐富插圖的目錄。佛羅倫斯的烏菲茲美術館已經出版了其義大利畫作的大型檔夾，巴黎的盧浮宮出版了許多關於其法國畫作的卷本，柏林銅版畫博物館出版了其德國和荷蘭畫作的卷本。這些和類似的作品在圖書館目錄中以藏品所在的城市名稱列出。

對於最著名的畫家和雕塑家的完整而便捷的作品，我們可以轉向“藝術之經典”系列(1906-37)，該系列具有德國引言但英文標題。它們包括(按字母順序排列)：

由 F. Schottmuller 編寫的《弗拉·安吉利科》；

- 由 W. V. Bode 編寫的《波提切利》；
- 由 G. Gronau 編寫的《科雷焦》；
- 由 P. Schubring 編寫的《多納泰羅》；
- 由 V. Scherer 編寫的《迪勒》；
- 由 G. Gluck 編寫的《范·戴克》；
- 由 C. H. Weigelt 編寫的《喬托》；
- 由 W. R. Valentiner 編寫的《哈爾斯》；
- 由 P. Ganz 編寫的《霍爾拜因》；
- 由 H. Bodmer 編寫的《李奧納多·達文西》；
- 由 F. Knapp 編寫的《曼泰尼亞》；
- 由 K. Voll 編寫的《梅姆林》；
- 由 F. Knapp 編寫的《米開朗基羅》；
- 由 A. L. Mayer 編寫的《穆裡略》；
- 由 W. Bombe 編寫的《佩魯吉諾》；
- 由 A. Rosenberg 編寫的《拉斐爾》；
- 由 A. Rosenberg 編寫的《林布蘭特的畫作》(由 W. R. Valentiner 補充)；
- 由 Singer 編寫的《林布蘭特的蝕刻》；
- 由 W. R. Valentiner 編寫的《林布蘭特的畫作》；
- 由 A. Rosenberg 編寫的《魯本斯》；
- 由 R. Dussler 編寫的《西尼雷利》；
- 由 O. Fischel 編寫的《提香》；
- 由 W. Gensel 編寫的《費爾南多·貝拉斯克斯》；
- 由 E. H. Zimmermann 編寫的《瓦特奧》。

Phaidon Press 還出版了許多大型插圖的藝術家專題論文，包括 Giovanni Bellini，Botticelli，Cezanne，Donatello 和 Ghiberti，Van Gogh，El Greco，Hals，Leonardo，Michelangelo，Murillo，Perugino，Raphael，Rembrandt 的畫作，Rembrandt 的蝕刻，Rembrandt 的畫作，Rubens，Signorelli，Titian，Velazquez，Watteau 等。